

Eva Martonyi:

BALZAC ET LA PEINTURE

Le Chef-d'oeuvre inconnu, Sarrasine et

La Peau de chagrin

1. "L'art littéraire ... est le plus compliqué de tous les arts."

Dans la préface de La Peau de chagrin Balzac compare les différents domaines de l'art, la peinture, la sculpture et la littérature. La rédaction de ce texte date de 1831, année importante dans la création balzacienne, car il se considère depuis peu de temps comme un vrai écrivain, une conviction qui se trouve justifiée par un succès considérable de ses oeuvres auprès du public. Depuis la rédaction de La Peau de chagrin, il est sûr de pouvoir accéder à la gloire et à la richesse grâce à son activité littéraire.

Dans cette préface,¹ consacrée à des questions d'esthétique, il écrit: "L'art littéraire, ayant pour objet de reproduire la nature par la pensée, est le plus compliqué de tous les arts. - Peindre un sentiment, faire revivre les couleurs, les demi-teintes, les nuances, accuser avec justesse une scène étroite, mer ou paysage, hommes ou monuments, voilà toute la peinture. - La sculpture est plus restreinte encore dans ses ressources. Elle ne possède guère qu'une pierre et une couleur pour exprimer la plus riche des natures, les sentiments dans les formes humaines ...

aussi le sculpteur cache-t-il sous le marbre d'immenses travaux d'idéalisation dont peu de personnes lui tiennent compte."²

La comparaison des différents domaines de l'art était un problème très discuté depuis le fameux "Ut pictura poesis erit" d'Horace. La question a été traitée par de nombreux représentants des arts aussi bien que par les critiques. Cette comparaison portait le plus souvent sur les questions suivantes: lequel des arts est supérieur aux autres, lequel des arts est le plus capable de donner une image fidèle de la nature ou de la réalité, ou encore lequel des arts possède les moyens les plus convenables pour saisir la vérité ou exprimer une idée.

D'après Balzac, c'est donc l'art littéraire qui est le plus compliqué de tous les arts, car il a les **moyens** les plus variés pour reproduire la nature. Cette idée est sans doute en rapport avec le développement du genre romanesque, phénomène assez récent à l'époque de Balzac, le roman étant un genre mineur jusqu'à la fin de la Restauration.³

Cette préface de Balzac peut être lue au moins de deux façons. Il y traite des difficultés que l'écrivain rencontre pendant la rédaction de son oeuvre, mais il y porte aussi un jugement sur les autres domaines de l'imagination créatrice, sur la peinture et sur la sculpture.

Le but de ce travail est de proposer une lecture des trois oeuvres mentionnées dans le titre, pour y déceler les thèmes qui semblent être en rapport avec les problèmes de la peinture et de la sculpture.

Procédant ainsi nous croyons pouvoir mieux comprendre le **fonctionnement** de l'imagination créatrice de Balzac.

Sans doute, Balzac considère la littérature comme une art supérieur à tous les autres arts, car c'est la littérature qui nécessite des facultés supérieures et quasi surhumaines de la part de l'écrivain. Facultés, qui sont tout d'abord l'observation et l'expression, mais il y ajoute une troisième faculté, celle de la seconde vue:

"Outre ces deux conditions essentielles au talent, il se passe, chez les poètes ou chez les écrivains réellement philosophes, un phénomène moral, inexplicable, inouï, dont la science peut difficilement rendre compte. C'est une sorte de seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles; ou mieux encore, je ne sais quelle puissance qui les transmet là où ils doivent ou veulent être. Ils inventent le vrai, par analogie, ou voient l'objet à décrire, soit que l'objet vienne à eux, soit qu'ils aillent eux-mêmes vers l'objet."⁴

Balzac croyait à l'existence de facultés surhumaines chez les vrais "poètes" et ce mot est ici à prendre dans son sens étymologique qui veut dire "créateur". Il n'est pas seul à croire à des facultés divinatoires, car cette croyance est caractéristique à l'époque où il vit. Le mysticisme de Swedenborg apparaît et gagne du terrain en France comme une réaction au rationalisme du XVIII^e siècle. Il va de pair avec la littérature fantastique qui connaît

un véritable épanouissement de Nodier jusqu'à Mérimée et Maupassant, en passant par Balzac, dont les oeuvres considérées ici vont dans ce sens.⁵ Et ce n'est pas un hasard si Delacroix, en parlant de la peinture, mentionne le "pont mystique" qui doit s'édifier entre le peintre et le spectateur de son oeuvre.

Aussi le romantisme apporte-t-il des changements dans les considérations esthétiques. Il proclame la supériorité du sentiment sur la raison et l'idéal classique n'est plus respecté sans conditions. Non seulement l'objet de l'art va changer, il n'est plus concentré sur la beauté universelle, mais sur tout ce qui concerne la nature humaine, avec ses passions, ses singularités, et même ses monstruosité. "La littérature et l'art ne cherchent plus à atteindre la beauté universelle, mais à peindre une âme individuelle. Ils deviennent subjectifs."⁶ Tout cela a des répercussions sur le mode de l'expression artistique.

En même temps, les rapports entre les arts deviennent plus étroits. La littérature et la peinture ayant des caractères communs, les oeuvres littéraires inspirent les peintres, comme Chateaubriand inspire Girodet /Atala portée au tombeau/, comme Ossian sert de source d'inspiration à plusieurs peintres.

Ces liens sont encore facilités par des contacts personnels entre artistes, et aussi par le fait que nombreux sont ceux qui cultivent plusieurs arts à la fois: il suffit de penser à des toiles romantiques de Victor Hugo. Quant à Balzac, il ne pratiquait pas la peinture, mais il a maintenu, dès 1829, des contacts personnels avec de nom-

breux artistes. Dans les salons qu'il fréquenta, il pouvait rencontrer David et Delacroix, pour ne mentionner que les plus célèbres artistes de l'époque.

Que Balzac commence à s'intéresser à la peinture et à la sculpture est peut-être dû à ses fréquentations et à des conversations dans des salons à la mode. C'est en 1831 qu'il publie, dans les revues, des récits qui traitent des questions de l'art. Deux parmi ceux-ci attirent notre attention, Le Chef-d'oeuvre inconnu et Sarrasine et c'est d'abord dans ces récits-là que nous allons essayer de dégager la nature des relations entre le texte et les beaux-arts.⁷

2. "Il est encore plus poète que peintre."

Le Chef-d'oeuvre inconnu se joue au XVII^e siècle.

Frenhofer, un vieux peintre, se plaint à son ami Porbus et au jeune Poussin de ne pas pouvoir trouver un modèle digne de lui. Poussin est prêt à lui offrir sa jeune maîtresse ravissante, mais en revanche, il lui demande de montrer sa toile sur laquelle il travaille depuis des années dans le plus grand secret. Frenhofer accepte le marchandage et dévoile son tableau. Les deux peintres sont bien étonnés, car: "Ils ne voient que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture."⁸ Frenhofer ne se doute de rien, il est convaincu d'avoir créé un vrai chef-d'oeuvre. "Il faut de la foi, de la foi dans l'art, et vivre pendant longtemps avec son oeuvre pour produire une

semblable création" - dit-il.⁹ Lorsqu'il réalise qu'il n'y a effectivement qu'un amas de peinture et une multitude de lignes sur la toile, il brûle toutes ses oeuvres et il en meurt.

L'histoire du peintre est susceptible d'une double interprétation. D'une part, elle raconte l'échec du peintre qui est à la recherche d'une solution esthétique, d'autre part, elle raconte l'échec de l'artiste qui est à la recherche de la perfection, de l'absolu, un des thèmes favoris du jeune Balzac.

Pour retrouver le côté esthétique du problème, il faut se demander: comment est le tableau qui n'existe que dans l'imagination de son créateur:

"Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. Où est l'art? perdu, disparu!"¹⁰

Voici le tableau idéal. Il est comme le vrai, le réel ou la nature. Hautecoeur attire notre attention sur le fait qu'il faut d'abord déterminer le sens de ce terme: la nature. Car: "Les classiques, eux aussi, David le tout premier, prêchaient l'imitation de la nature, mais ils choissaient. Les romantiques se refusent à amputer ainsi la nature; pour eux, comme pour Rousseau, la nature est bonne, elle est belle, elle est divine. Le beau idéal, composé de bribes arrachées ici et là, n'est pas vivant, il n'est pas naturel."¹¹

Pourtant, la question n'est pas si simple. Balzac semble être très proche, dans ses considérations sur l'art, de l'idéologie romantique, mais il puisait ses informations, ses idées dans des textes différents qui vont du Traité sur la peinture de Léonard de Vinci jusqu'aux écrits de Théophile Gautier, en passant par Diderot qui semble être sa source principale.¹²

Pour saisir dans le texte balzacien ce qui le rapproche de la nouvelle idéologie de l'école romantique, nous avons choisi un ouvrage de Delacroix, ses Questions sur le beau et nous essayons de dégager dans les deux textes les points communs et les différences éventuelles.

Delacroix commence son ouvrage par une question:

"Le sentiment du beau est-il celui qui nous saisit à la vue d'un tableau de Raphaël ou de Rembrandt indifféremment, d'une scène de Shakespeare ou de Corneille, quand nous disons:

'Que c'est beau!' ou se borne-t-il à l'admiration de certains types en dehors desquels il ne soit point de beauté?

En un mot, l'Antinoüs, la Vénus, le Gladiateur, et en général les purs modèles que nous ont transmis les anciens, sont-ils la règle invariable, le canon dont il ne faut point s'écarter sous peine de tomber dans la monstruosité, ces modèles impliquant nécessairement avec l'idée de la grâce, de la vie même, celle de la beauté?"¹³

Par rapport à l'acceptation sans conditions du canon des Anciens, cette question est déjà presque un sacrilège. Mais Delacroix va plus loin quand il constate que même les Anciens ne nous ont pas exclusivement transmis des oeuvres représentant la beauté absolue.

Car "le Silène est beau, le Faune est beau, le Socrate même est beau" et ce sont seulement les écoles modernes "qui ont proscrit tout ce qui écarte de l'antique régulier; en embellissant même le Faune et le Silène, en ôtant des rides à sa vieillesse, en supprimant les disgrâces inévitables et souvent caractéristiques qu'entraînent dans la représentation de la forme humaine les accidents naturels et le travail, elles ont donné naïvement la preuve que le beau pour elles ne consistait que dans une suite de recettes."¹⁴

Le génie est toujours capable de produire la beauté et la doctrine ne peut pas l'empêcher. Comme les Allemands et les Italiens des écoles primitives ont créé leurs oeuvres magnifiques dans une ignorance complète de l'art des anciens, "guidés par une naïve inspiration, puisant, dans la nature qui les entoure et dans un sentiment profond, l'inspiration que l'érudition ne saurait contrefaire..."¹⁵

L'idéal de Frenhofer va aussi dans le sens du vrai, du naturel. Il en parle quand il critique l'oeuvre de Porbus.

"Vous avez l'apparence de la vie, mais vous n'exprimez pas son trop plein qui déborde, ce je-ne-sais-quoi qui est l'âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe; enfin cette fleur de vie que Titien et

Raphaël ont surprise."¹⁶

Balzac d'ailleurs parle souvent de Raphaël comme du sommet ultime de la beauté et de la perfection. Delacroix exprime le même enthousiasme pour l'art du maître italien. En comparant les toiles de Raphaël et de Véronèse, il constate que le beau est également présent dans ces oeuvres, mais dans des sens différents: "il n'y a pas de degrés dans le beau; la manière seule d'exciter le sentiment du beau diffère".¹⁷

On peut copier les oeuvres des grands peintres, mais la copie n'atteindra jamais le charme et la noblesse de leurs idées. Il y manquera la vie, cette chaleur présente partout dans les oeuvres des plus grands maîtres.

Rendre la vie, c'est aussi la préoccupation principale de Frenhofer. Il reproche à ses amis de ne pas pouvoir représenter la vie:

"Vous faites à vos femmes de belles robes de chair, de belles draperies, de cheveux, mais où est le sang qui engendre le calme ou la passion et qui cause des effets particuliers?"¹⁸

D'après Delacroix, le beau n'est pas à atteindre si on ne fait que suivre des recettes, "il n'est pas à enseigner comme on enseigne l'algèbre".¹⁹ C'est aussi l'avis de Frenhofer:

"Je ne sens pas d'air entre ce bras et le champ du tableau; l'espace et la profondeur manquent; cependant tout est bien en perspective et la dégradation aérienne est exactement observée; mais malgré de si louable

efforts, je ne saurais croire que ce beau corps soit animé par le tiède souffle de la vie."²⁰

Le dessin et la couleur sont les deux éléments essentiels de l'art, mais "chacun des grands peintres s'est servi de la couleur ou du dessin qui allait à son esprit, qui surtout donnait à son ouvrage cette qualité suprême dont les écoles ne parlent pas, et qu'elles ne peuvent enseigner, la poésie de la forme et celle de la couleur"²¹ - dit Delacroix. Écoutons de nouveau Frenhofer:

"Tu as flotté indécis entre les deux systèmes, entre le dessin et la couleur, entre le flegme minutieux, la raideur précise des vieux maîtres allemands et l'ardeur éblouissante, l'heureuse abondance des peintres italiens."²²

Il faut savoir choisir son propre style:

"Ta figure n'est ni parfaitement dessinée, ni parfaitement peinte, et porte, partout, les traces de cette malheureuse indécision."²³

Delacroix, en comparant Rembrandt aux grands maîtres de l'antiquité, constate: "Les grands et nécessaires principes de l'unité, de la variété, de la proportion et de l'expression n'éclataient pas moins chez l'un et chez l'autre; seulement, les qualités s'y rencontraient à des degrés différents d'excellence ou d'infériorité, à raison de l'objet représenté, du tempérament particulier de l'artiste et du goût dominant de son époque."²⁴

L'idée que le beau est relatif et qu'il dépend des faits objectifs et subjectifs n'apparaît qu'avec le Romantisme.

L'idée de la relativité du jugement esthétique n'est pas moins importante et elle est également une nouveauté de l'époque. D'après Delacroix: "Les critiques ne sont pas toujours accordés sur les qualités essentielles qui établissent la perfection. Ceux qui seraient tentés de condamner aujourd'hui Beethoven ou Michel-Ange au nom de la régularité, les auraient absous et portés aux nues dans d'autres temps ou triompheraient d'autres principes."²⁵

Les personnages du récit, à l'exception de Frenhofer, sont des peintres qui ont réellement existé: Nicolas Poussin, Jan Gossaert Mabuse et Frans Porbus. Poussin n'est pas évoqué à propos de sa peinture, mais à propos d'une histoire d'amour qui connaît une fin tragique, car il est impossible de réconcilier l'amour et la peinture. Mabuse, dont le célèbre Adam est admiré par les personnages du récit, faisait l'usage du répertoire formel de la Renaissance et, par ses grandes compositions à sujet mythologique, démontrait sa culture antiquisante. Ses tableaux montrent une virtuosité à manier la perspective, des coloris brillants et la recherche des effets. Porbus, peintre de la cour de Marie de Médicis, peignait surtout des sujets religieux, des portraits d'un aspect solennel et hiératique. Dans le récit, il est en train d'exécuter un tableau sur Marie l'Egyptienne - dont on ne trouve aucune trace dans l'oeuvre de Porbus. C'est donc de la pure fantaisie de la part de Balzac de lui attribuer ce sujet.²⁵

Frenhofer, personnage imaginaire, est présenté dans le récit comme l'élève de Mabuse, seul en mesure de réaliser l'idéal du grand maître flamand. Il n'apprécie pas la peinture de Porbus, car il croit faire mieux - par les effets qu'il arrive à créer et par le fait que sa création est plus proche de la nature. Ce sont donc les deux éléments de l'oeuvre d'art qui ont la plus grande importance pour Balzac.

Il est difficile de ne pas voir en lui "le poète", c'est-à-dire, dans un sens plus large, "le créateur". "Il est encore plus poète que peintre"²⁶ - dit Poussin dans le récit. Ainsi, on peut l'identifier à l'écrivain qui cherche sans cesse à résoudre les grands mystères de la création et qui veut parvenir à la perfection. Son but est d'autant plus difficile à atteindre que "la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète."²⁷ - dit-il à Porbus. Mais la poursuite de la perfection mène à la folie, détruit l'oeuvre et le créateur. Dans le récit, le peintre apporte autant de couches de peinture sur la toile qu'elle finit par être méconnaissable. Il devient victime de son hallucination, il croit avoir créé un chef-d'oeuvre et quand il apprend qu'en vérité il n'a rien fait, il se suicide.

Ici, on doit penser à certaines pages d'épreuves corrigées par Balzac, devenues presque illisibles, autant il y a des retouches sur le texte. Et toute la vie de Balzac semble prouver l'impossibilité de réaliser la perfection. L'activité fiévreuse et surhumaine peut entraîner la mort,

l'excès des idées et des passions devient destructeur.

Revenons encore une fois sur le texte balzacien et citons un passage, pour montrer comment est le tableau idéal qui n'existe d'ailleurs que dans l'imagination du peintre:

".... Voilà les formes mêmes d'une jeune fille.

J'ai-je pas bien saisi la couleur, le vif de la ligne qui paraît terminer le corps? N'est-ce pas le même phénomène que nous présentent les objets qui sont dans l'atmosphère comme les poissons dans l'eau? Admirez comme les contours se détachent du fondu? **Ne semble-t-il** pas que vous puissiez passer la main sur ce dos? Aussi, pendant sept années, ai-je étudié les effets de l'accouplement du jour et des objets. Et ces cheveux, la lumière ne les inonde-t-elle pas? ... Mais aussi mon cher Porous, regarde attentivement mon travail, et tu comprendras mieux ce que je te disais sur la manière de traiter le modelé et les contours, regarde la lumière du sein, et vois comme, par une suite de touches et de rehauts fortement empâtés, je suis parvenu à accrocher la véritable lumière et combiner avec la blancheur luisante des tons éclairés; et comme, par un travail contraire, en effaçant les saillies et le grain de la pâte, j'ai pu, à force de caresser le contour de ma figure noyée dans la demi-teinte, ôter jusqu'à l'idée de dessin et de moyens artificiels, et lui donner l'aspect et la rondeur mêmes de la nature ..."²⁸

On est tenté de dire que c'est de l'Impressionnisme. Comme si Manet, Renoir ou d'autres seront seuls capables de réaliser cet idéal. Peut-être doit-on hasarder l'idée que Balzac a pressenti, deviné l'évolution de la peinture?²⁹ Peut-être doit-on se contenter de dire tout simplement que le tableau idéal, comme il trouve sa description dans le texte balzacien, se rapproche des oeuvres que nous connaissons aujourd'hui sous l'étiquette "Impressionnistes". Et ici il faut souligner le mot "aujourd'hui," car ce n'est que d'une manière rétrospective qu'un tel jugement est possible.

Or, le problème peut-être posé d'une façon différente aussi. Lukács rapproche également Le Chef-d'oeuvre inconnu de l'école impressionniste, mais il le fait d'un point de vue différent. Pour lui, il s'agit d'une oeuvre prophétique, dans laquelle Balzac démontre que l'expérience du peintre qui est à la recherche de la réalisation d'une extase de tons et de sentiments - conformément à un esprit moderne et impressionniste - et dont le but est de créer une nouvelle plasticité classique, doit aboutir à un chaos total. Dans la ligne de pensée de Lukács, basée sur l'idée du réalisme fondamental de Balzac, ce réalisme est, entre autres, la reproduction plastique des hommes et de leurs relations, la représentation de leurs vies indépendantes. Or, le réalisme ne signifie pas la négation du coloris, du dynamisme sentimental et spirituel qui va de pair avec le monde moderne. Le réalisme refuse seulement le fait que les coloris et le culte des sensations momentanées aboutissent à l'ané-

antiséisme de la totalité des hommes et des situations. La lutte de ces deux possibilités - celle de la totalité et celle de la désintégration - avait une importance primordiale dans la littérature réaliste du XIX^e siècle. Balzac l'a bien pressenti même avant qu'elle ne devienne manifeste dans le domaine des arts. C'est dans ce sens-là que l'on peut parler du Chef-d'oeuvre inconnu en tant qu'oeuvre prophétique.³¹

Pour Lukács, Balzac représente le sommet de la littérature réaliste et tout ce qui viendra après lui ne sera que la manifestation de la décadence, et il trouve que l'art moderne renonce à la lutte "à la Frenhofer" et se contente de fabriquer de nouvelles théories esthétiques pour justifier l'apparition du chaos.

Il nous semble tout de même qu'en ce qui concerne l'idéologie de la peinture, Balzac est plus proche des idées avancées, à son époque, par l'école romantique, par Delacroix par exemple. Ces idées ne sont absolument pas sans rapports avec celles de certains de leurs précurseurs. Au contraire, la plupart des considérations esthétiques exprimées par eux préoccupent pratiquement tous les peintres à partir de la Renaissance. Ce qui est nouveau chez l'école romantique c'est de s'opposer farouchement à l'école académique, proclamer le refus de la beauté absolue, telle qu'elle était léguée par les Anciens, demander un élargissement de l'idée du beau, et croire à la relativité de la valeur esthétique et du jugement critique.

Toute réflexion esthétique continue à poser le problème: est-il possible à l'art de créer aussi parfaitement

que la nature? Et Balzac - comme la plupart des théoriciens des arts - garde le sentiment que l'art a ses limites et ne pourra jamais rivaliser avec la nature.³²

3. "Un être si parfait existe-t-il?"

Les rapports de Sarrasine avec la peinture sont beaucoup plus compliqués qu'ils ne l'étaient dans le cas du Chef-d'oeuvre inconnu. La structure même du récit est plus compliquée et, par sa structure, ce récit a une place à part dans la création balzacienne. "Par rapport aux autres nouvelles où Balzac enchâsse un récit dans un cadre fait d'un décor et d'un dialogue, Sarrasine présente un certain nombre de particularités. Cette oeuvre offre l'unique exemple, dans La Comédie Humaine, d'une nouvelle constituée de deux actions séparées par plus de soixante ans; l'unique exemple aussi d'un récit central et d'un texte-cadre qui aient la même longueur." - écrit P. Citron.³³

Dans le récit central, le personnage principal est un artiste, un sculpteur. Mais Balzac va plus loin dans l'établissement des rapports du récit avec l'art, car ce récit même est provoqué, en partie, par un tableau. Le narrateur qui figure dans le récit-cadre dévoile le mystère de ce tableau devant le narrataire, une jeune femme qu'il veut séduire.

Ici aussi, Balzac choisit un personnage réel, J. F. Sarrazin, sculpteur du dix-septième siècle, dont Diderot

fait mention dans le Salon de 1767. Balzac, en créant son personnage romanesque, y **introduit** un certain nombre de données personnelles, biographiques et psychologiques.³⁴ Du point de vue des problèmes de la création artistique, les éléments les plus pertinents de ces rapports sont la manifestation précoce de la vocation artistique et la façon dont elle s'affirme et devient envanissante.

"Fanatique de son art comme Canova le fut depuis, il se levait au jour, entrait dans l'atelier pour n'en sortir qu'à la nuit et ne vivait qu'avec sa muse."³⁵

Frenhofer-Balzac est l'illustration de l'échec de la création artistique; Sarrasine-Balzac, par contre, est tout à fait capable de créer une oeuvre parfaite, une statue qui servira comme modèle à un tableau, aussi parfait que la statue et que le modèle. Son échec se manifeste ailleurs. Il doit mourir, car il échoue dans la vie et non dans la création. Il doit mourir, car "tout amour devient impossible pour lui, il est assimilé au "monstre" que son aberration l'a conduit à aimer".³⁶

L'histoire de Sarrasine évoque les tourments du jeune Balzac; avec un long apprentissage, et une volonté effrénée pour apprendre son métier, une certitude de pouvoir réussir. Si bien que Balzac semble incomparablement plus à l'aise à montrer l'activité frénétique du jeune sculpteur que dans la description des oeuvres d'art en Italie.

"Sarrasine partit pour l'Italie en 1758. Pendant le voyage, son imagination ardente s'enflamma sous un ciel de cuivre et à l'aspect des monuments merveilleux dont est semé la patrie des Arts. Il admira les statues, les fresques, les tableaux."³⁷

La description des oeuvres ne mérite que quelques phrases sommaires où il manque la vraie connaissance des lieux et des oeuvres. Car, pour Balzac, l'intérêt n'est pas là. Pour lui, les tourments du jeune sculpteur ne sont qu'un prétexte pour transcrire ses propres difficultés qu'il connaissait surtout au début de sa carrière littéraire, ses propres luttes pour trouver sur quoi écrire et comment décrire le monde.

Si bien que même l'évocation de la beauté de Zambinella sera lisible comme une transcription de la méthode balzacienne:

"Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché ça et là les perfections dans la nature, en demandant à un modèle, souvent ignoble, les rondeurs d'une jambe accomplie; à tel autre, les contours du sein; à celui-là ses blanches épaules; prenant enfin le cou d'une jeune fille, et les mains de cette femme, et les genoux polis de cet enfant, sans rencontrer jamais sous le ciel froid de Paris les riches et suaves créations de la Grèce antique."³⁸

Prendre ça et là les éléments pour créer des personnages, des lieux et des situations, en partant de l'ob-

servation , pour arriver à l'expression, c'est tout à fait la démarche habituelle et consciente de Balzac. Or, l'observation et l'expression ne suffisent pas, car l'artiste authentique doit avoir aussi une faculté de seconde vue, une faculté qui lui permet de deviner la vérité, de connaître les choses lointaines, et même jamais vues - comme il en parle dans la préface de La Peau de chagrin - . Ainsi, Sarrasine n'a pas besoin de regarder son modèle pour le dessiner, il est capable de créer de mémoire, par une sorte de "méditation matérielle".

"Sur telle feuille, la Zambinella se trouvait dans cette attitude, calme et froide en apparence, affectionnée par Raphaël, par le Giorgion et par tous les grands peintres. Sur telle autre, elle tournait la tête avec finesse en achevant une roulade, et semblait s'écouter elle-même. Sarrasine crayonna sa maîtresse dans toutes les poses ..." ³⁹

L'histoire centrale raconte l'amour tragique de Sarrasine pour Zambinella, cet être curieux, dont le jeune sculpteur ignore l'identité, ne sachant pas qu'aux théâtres italiens de cette époque les chanteurs étaient des castrats. Il s'éprend d'elle/lui/, il l'enlève, mais le protecteur du castrat, le cardinal Ciconara, intervient et fait assassiner le sculpteur. Sarrasine est mort, mais son oeuvre le survit, le cardinal fait réaliser sa statue en marbre, la famille du castrat la retrouve et prie Vieu de la copier. Ce tableau servira plus tard pour l'Endymion de Girodet.

Tout cela est expliqué par le narrateur du récit-cadre, et ainsi les deux récits vont se rejoindre par le biais du tableau observé lors d'une soirée mondaine par le narrateur et le narrataire.

Dans l'imagination de Balzac, les deux tableaux ne font qu'un. Il mentionne Vien comme peintre, mais il décrit le tableau de Girodet. Et ce tableau qui n'est pas du tout imaginaire, car il existe bel et bien et se trouve toujours au Louvre, est décrit comme la perfection réalisée:

"Nous restâmes pendant un moment dans la contemplation de cette merveille qui semblait due à quelque pinceau surnaturel. Le tableau représentait Adonis étendu sur une peau de lion

Un être si parfait existe-t-il? me demanda-t-elle après avoir examiné, non sans un doux sourire de contentement, la grâce exquise des contours, la pose, la couleur, les cheveux, tout enfin."⁴⁰

Le rêve de Frenhofer est donc réalisé, la création parfaite peut exister - une personne réelle qui est l'incarnation de la beauté, de l'harmonie et de la perfection devient d'abord une statue, puis un tableau qui est aussi parfait que son modèle.

La relation de l'artiste, du modèle et de l'oeuvre se trouve illustrée dans Le Chef-d'oeuvre inconnu et dans Sarrasine. Le mythe de Pygmalion est évoqué par Frenhofer quand il parle de son oeuvre mystérieuse:

"Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature? Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché!"⁴¹

Pourtant, pour lui, qui cherche à rendre la nature, le vrai, il ne s'agit pas de souhaiter que l'oeuvre devienne un être vivant. "Sa maîtresse - comme dit Porbus - n'existe qu'aussi longtemps qu'elle reste une oeuvre d'art. C'est dans ce statut-là que son créateur l'aime et vit avec elle."

"Voilà dix ans que je vis avec cette femme. Elle est à moi, à moi seul. Elle m'aime. l'oeuvre que je tiens là-haut sous mes verrous est une exception dans notre art; ce n'est pas une toile, c'est une femme! Une femme avec laquelle je pleure, je ris, je cause et pense."⁴²

Frenhofer ne veut pas du tout que son oeuvre prenne vie car il a peur de la perdre. "Parfois j'ai quasi peur qu'un souffle ne me réveille cette femme et qu'elle ne disparaisse."⁴³

La montrer aux autres, la dévoiler, ce serait "une horrible prostitution". L'oeuvre, la création ne pourrait survivre à l'intrusion du spectateur dans cette curieuse relation qui existe entre l'artiste et sa création. Le regard profane du spectateur abolirait l'oeuvre. Les rapports narcissiques de l'artiste et de son oeuvre excluent tout autre rapport.

Pour Poussin le problème du modèle et de l'oeuvre se pose d'une façon différente. Au moment où il découvre un modèle dans la femme qu'il aime, son amour est tué. Et la femme refuse d'être un modèle, non seulement pour un autre peintre, mais aussi et surtout pour son amant.

"Si tu désires que je pose encore devant toi comme l'autre jour, reprit-elle d'un petit air boudeur, je n'y consentirai plus jamais; car, dans ces moments-là, tes yeux ne me disent plus rien. Tu ne penses plus à moi, et cependant tu me regardes."⁴⁴

Par le fait que la femme aimée devient d'abord une statue, puis que cette statue deviendra un tableau, le mythe de Pygmalion se trouve renservé.⁴⁶

4. "Cette espèce de lucidité qui me permet d'embrasser toute ma vie comme un même tableau."

Le code culturel. Dans Le Chef-d'oeuvre inconnu et dans Sarrasine on peut découvrir un certain nombre de références à la peinture. Il en va de même dans le texte de La Peau de chagrin, un roman qui ne traite pas des problèmes des arts ou de la création d'une façon directe, comme c'était le cas dans les deux autres oeuvres citées. Or, il nous semble intéressant d'examiner les références aux arts, dans un texte où il n'y a pas de liens directs entre la structure du récit et les arts. D'autre part, La Peau de chagrin a

été rédigée au moment où Balzac commençait à être sensibilisé par les problèmes de l'art, à l'époque où il entra en contact avec les milieux artistiques et où il a rédigé la première version des deux autres oeuvres analysées.

Barthes analyse Sarrasine d'après cinq grands codes. Parmi ceux-ci figurent les codes culturels qui sont "les citations d'une science ou d'une sagesse" - "en relevant ces codes on se bornera à indiquer le type de savoir /physique, physiologique, médical, psychologique, littéraire, historique, etc/ qui est cité, sans jamais aller jusqu'à construire - ou reconstruire - la culture qu'ils articulent."⁴⁷ Il s'agit donc de relever les références à certains domaines de la science qui jalonnent le texte et de déterminer leur nature et leur importance dans l'écriture balzacienne. Or, comme la connaissance de l'art fait partie du savoir humain et que l'étendue et la profondeur de ce savoir sont aussi caractéristiques à une époque ou à un écrivain que n'importe quel autre domaine du savoir, nous pensons pouvoir procéder de cette façon, c'est-à-dire relever, dans un texte, les références aux arts, à la peinture ou à la sculpture.

Le nombre des références culturelles dans le texte balzacien est remarquable et Barthes constate que "c'est en effet dans ces codes culturels que se concentre le démodé balzacien, l'essence de ce qui, dans Balzac, ne peut être /ré-/écrit. Ce démodé n'est pas à vrai dire un défaut de performance, une impuissance personnelle de l'auteur à ménager dans son oeuvre les chances du monde à venir, mais plutôt une condition fatale de la Plaine Littérature, guettée mortellement par l'armée des stéréotypes qu'elle porte

en elle."⁴⁸

L'analyse de ces références semble tout de même utile de plusieurs points de vue. Au-delà de la possibilité de la "ré-écriture" d'un texte, il y a aussi la possibilité de sa "lecture" /terme également employé par Barthes/. Or, lecture signifie non seulement "lecture successive" mais aussi "lecture contemporaine", un dialogue entre l'auteur et son public, un fait qui avait sans doute une très grande importance à l'époque de Balzac. Nous pensons ici justement au fait que Le Chef-d'oeuvre inconnu a été rédigé originellement pour une revue artistique dans le but d'engager une sorte de polémique avec le public dont Balzac prétendait qu'il est incapable d'apprécier l'art.⁴⁹ Dans ce sens-là, les références culturelles ont une importance spéciale.

Ainsi, dans Sarrasine on peut lire:

"Les arbres, imparfaitement couverts de neige, se détachaient faiblement du fond grisâtre que formait un ciel nuageux, à peine blanchi par la lune. Vus au sein de cette atmosphère fantastique, ils ressemblaient vaguement à des spectres mal enveloppés de leurs linceuls, image gigantesque de la fameuse danse des morts."⁵⁰

- Cela suppose que Balzac a consciemment choisi un genre bien précis de la peinture dont il supposait la connaissance de la part de ses lecteurs.

Dans les descriptions, on trouve assez souvent une formule qui contient une référence directe à une oeuvre picturale.

L'antiquaire de La Peau de chagrin apparaît ainsi:

"Un peintre aurait, avec deux expression différentes et en deux coups de pinceau, fait de cette figure une belle image du Père Éternel ou le masque ricanneur de Méphistophélès"⁵¹

Ici, Balzac porte un regard sur son personnage, un regard qui est celui d'un peintre, mais qui est en même temps, un indice, une simplification pour l'usage du lecteur, car l'image du Père Éternel ou de Mephistophélès apparaissent d'une façon très nette dans l'imagination de ceux qui ont connaissance de ce genre de peinture.

Ce tableau évoque d'ailleurs celui de Frenhofer, où même le nom est précisé, car il s'agit d'un portrait de Rembrandt - "Vous eussiez dit une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est approprié ce grand peintre".⁵²

L'antiquaire est vu par Raphaël de Valentin de la façon suivante:

"Son large front ridé, ses joues blêmes et creuses, la rigueur implacable de ses petits yeux verts dénués de cils et de sourcils, pouvaient faire croire à l'inconnu que le Peseur d'or de Gérard Dow était sorti de son cadre".⁵³

Évidemment, on peut demander pourquoi Balzac a choisi tel artiste et pas un autre. Est-ce parce que Balzac avait une préférence pour ce maître hollandais, contemporain et élève de Rembrandt, à cause de ses sujets, des intérieurs et des tableaux de genre, ou à cause de son style, cher-

chant la perfection dans des détails minutieux? Ou bien, ce peintre était-il si bien connu et apprécié à l'époque que la seule mention de son nom pouvait évoquer dans l'imagination des lecteurs, comme toute à l'heure dans le cas du Père Éternel et de Méphistophélès, une image exacte, par laquelle l'écrivain pouvait faire l'économie d'une description? On pourrait trouver, en partie, la réponse à ces questions en cherchant dans la vie de Balzac et dans les textes les sources de son savoir, de ses connaissances.⁵⁴ Pourtant, là n'est pas l'important.

Parfois, les références un peu rapides à la peinture évoquent les énumérations qui figurent souvent dans des manuels de peinture, "le livres scolaire" - dont Barthes a parlé.

"L'inconnu suivit son conducteur et parvint à une quatrième galerie où successivement passèrent devant ses yeux fatigués plusieurs tableaux du Poussin, une sublime statue de Michel-Ange, quelques ravissants paysages de Claude-Lorrain, un Gérard Dow qui ressemblait à une page de Sterne, des Rembrandt, des Murillo, des Velasquez sombres et colorés comme un poème de lord Byron; Il arriva devant une vierge de Raphaël ... Une figure de Corrège qui voulait un regard ..."⁵⁵

Il faut dire que l'évocation des "Velasquez sombres et colorés" n'est pas mieux réussi que l'évocation de Beethoven pos des alternances des sons et des silences.⁵⁶

L'énumération des oeuvres d'art fait partie de la description délirante du magasin de l'antiquité où Raphaël entre pour retarder l'heure de sa mort. L'évocation des oeuvres les plus diverses de l'humanité - dans le temps et dans l'espace - a une fonction capitale dans le déroulement du récit et cette séquence nécessiterait une analyse à part.

Le code pictural

Dans d'autres descriptions, Balzac fait allusion, à propos d'une scène, à un tableau, mais sans donner de référence. Dans ces cas-là il adopte plutôt la position du peintre, il lui emprunte son regard. Ainsi, la scène apparaît comme un tableau:

"Peut-être n'avais-je point encore bien sérieusement examiné la scène assez souvent offerte à mes regards par ces deux femmes au milieu de cette salle; mais alors j'admirais dans sa réalité le plus délicieux tableau de cette nature modeste si naïvement reproduite par les peintres flamands. La mère, assise au coin d'un foyer demi-éteint, tricotait des bas, et laissait errer sur ses lèvres un bon sourire, Pauline colorait des écrans, ses couleurs, ses pinceaux étalés sur une petite table parlaient aux yeux par de piquants effets".⁵⁷

Quand il s'agit de l'introduction d'un personnage, le regard de l'écrivain ou de son personnage est dirigé sur son

objet comme celui d'un peintre:

"J'observais d'abord la jeune fille, dont la physionomie était d'une admirable expression, et le corps tout posé pour un peintre".⁵⁸

"J'admiraais cette charmante fille comme un tableau, comme le portrait d'une maîtresse morte."⁵⁹

Mais le lieu préféré des ces allusions est la description. Il est intéressant de voir un passage où Balzac évoque la peinture de son époque:

"Le lendemain de son arrivée, il gravit, non sans peine, le pic de Sacy, et visita les vallées supérieures, les sites aériens, les lacs ignorés, les rustiques chaumières des Monts-Dore, dont les âpres et sauvages attraits commencent à tenter les pinceaux de nos artistes."⁶⁰

Or, dans ces procédés-là il y a des différences. Dans les premiers exemples, l'auteur ou son personnage empruntent le procédé de la peinture dans la mesure où ils voient, embrassent une figure, une scène ou un paysage, comme un tableau et où ils en sont parfaitement conscients. Dans le passage cité ci-dessus, les choses se passent différemment. D'abord, il y a une allusion plus ou moins précise à certains tableaux, puis la description d'un paysage qui n'est pas présenté comme un tableau, - néanmoins elle peut être lue comme tel. C'est d'abord l'écrivain qui s'adresse à ses lecteurs - par une tournure bien classique: "Figurez-vous..." - puis il y a un changement de locuteur: "Lorsque Raphaël

y parvint, il aperçut ..." - et c'est désormais ce personnage qui regarde le même paysage, et lui, il le voit comme "un tableau délicieux".⁶¹

Tableau semble être le mot-clé ici. Dès qu'il y a un regard qui embrasse une vue, il y a la possibilité de présenter la vue comme un tableau. Cela est relativement simple dans le cas d'une figure, d'une scène ou d'un paysage, mais le procédé devient plus compliqué et plus inhabituel s'il s'agit d'autre chose.

Raphaël raconte sa vie et commence son récit par la remarque suivante:

"Je ne sais en vérité s'il ne faut pas attribuer aux fumées du vin et du punch l'espèce de lucidité qui me permet d'embrasser en cet instant toute ma vie comme un même tableau où les figures, les couleurs, les ombres, les lumières, les demi-teintes sont fidèlement rendues."⁶²

Ce n'est pas une description qui devient un tableau, mais toute une histoire - toute la vie d'une personne. Le narrateur peut se permettre cette position uniquement par le fait, qu'il se sent distancié de sa propre histoire:

"Ce jeu optique de l'imagination est accompagné d'une sorte de dédain pour mes souffrances et pour mes joies passées."⁶³

Barthes écrit dans son analyse de Sarrasine: "Toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même; l'embrasure fait le spectacle. Décrire c'est donc

placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui ..."⁶⁴

Dans ce sens-là, toute description peut être comprise comme un tableau et le critique peut l'évaluer en tant que tableau et chercher des rapprochements avec tel ou tel genre de la peinture. Ainsi, il devient facile d'assimiler des descriptions des paysages chez Balzac, à des tableaux des Impressionnistes - comme l'a fait E. Charamaschi.⁶⁵ Mais rien ne nous empêcherait de chercher des manifestations d'autres écoles de peinture, d'autres styles. On pourrait chercher des descriptions des scènes qui évoquent les tableaux de Delacroix - par leur sujet ou par leur manière de présenter une scène. Du premier point de vue, on pourrait évoquer certains thèmes où on peut trouver des points communs aux deux artistes, par exemple le goût du luxe, de l'exotique, le goût du théâtre, du déguisement. Du deuxième point de vue on pourrait insister sur les préférences de Balzac pour les coloris vifs, ou la description soigneuse du milieu des personnages, la présentation des intérieurs remplis d'objets variés, entassés dans un désordre apparent, etc.

Mais pour Barthes le problème est ailleurs. Dans la littérature réaliste il y a une prépondérance du code pictural. La question se pose donc: "où, quand cette prééminence du code pictural dans la mimésis de la littérature a-t-elle commencé? Pourquoi a-t-elle disparu? Pourquoi le rêve de peinture des écrivains est-il mort? Par quoi a-t-il été remplacé? Les codes de représentation éclatent aujourd'hui au profit d'un espace multiple dont le modèle ne peut plus être la peinture /le "tableau"/ mais serait plutôt le théâtre

/la "scène"/, comme l'avait annoncé, ou du moins désiré Mallarmé⁶⁶

La prépondérance du code picturale appartient-elle uniquement au réalisme? Pour essayer de répondre à cette question, nous nous référons à deux textes de Balzac, où il situe son oeuvre romanesque par rapport à ses prédécesseurs et à l'ensemble des idées scientifiques, historiques, sociales et politiques qui en fournissent les bases. Le premier texte date de 1840 et il est intitulé Études sur Monsieur Beyle. Dans cet essai Balzac situe les oeuvres de ses contemporains. Et, curieusement, il le fait en utilisant un vocabulaire qui est aussi celui de la peinture:

"Dans toutes les générations et chez tous les peuples, il est d'esprits élégiaques, méditatifs, contemplateurs qui se prennent plus spécialement aux grandes images, aux vastes spectacles de la nature et qui les transportent en eux-mêmes. De là, toute une école que j'appellerais volontiers la Littérature des Images, à laquelle appartiennent le lyrisme, l'épopée et tout ce qui dépend de cette manière d'envisager les choses.

Il est, au contraire, d'autres âmes actives qui aiment le rapidité, le mouvement, la concision, les chocs, l'action, le drame, qui fuient la discussion, qui goûtent peu les rêveries, et auxquels plaisent les résultats. De là, tout un autre système d'où sont ce que je nommerais, par opposition au premier, la Littérature des Idées.

Enfin, certains gens complets, certaines intelligences biffons, embrassent tout, veulent le lyrisme

et l'action, le drame et l'ode, en croyant que la perfection exige une vue totale des choses. Cette école qui serait l'Eclecticisme littéraire demande une représentation du monde comme il est ... les images et les idées, l'idée dans l'image ou l'image dans l'idée, le mouvement et la rêverie ..."⁶⁷

Il va de soi que Balzac se range sous la bannière de l'Eclecticisme littéraire /terme peut-être maladroit - comme l'a noté Lukács⁶⁸ /, mais qui exprime bien quelle place Balzac s'est attribuée dans le développement de la littérature de son époque et qui montre aussi qu'il n'est pas sans attaches esthétiques et sentimentales avec l'école romantique.

Dans le deuxième texte que nous voudrions citer - tiré de l'Avant propos de la Comédie Humaine - qui date de 1842, on trouve également quelques allusions à la peinture. D'abord, le beau réapparaît parmi les règles de la création:

"... Enfin, après avoir cherché, je ne dis pas trouvé, cette raison, ce moteur social, ne fallait-il pas méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle, du vrai, du beau?"⁶⁹

Puis, un peu plus loin, on peut trouver une autre allusion à la peinture qui rejoint celle de la Préface de La Peau de chagrin:

"Pour créer beaucoup de vierges, il faut être Raphaël. La littérature est peut-être, sous ce rapport, au-dessous de la peinture"⁷⁰

Il existe donc un rapport où la littérature est inférieure à la peinture, où elle doit emprunter à celle-ci ses moyens et aspirer à l'égaliser. D'après M. Pargaud: "Voilà pourquoi ... le romancier se réfère si souvent, pour ses portraits, soit à un tableau précis, soit à un type de personnages caractéristique d'un peintre - par exemple les Vierges de Raphaël - et se fait lui-même peintre, dans sa vision comme dans sa technique et son vocabulaire, ou reparaissent sans cesse des mots comme "esquisse", "peinture", etc."⁷¹

Il semble donc que les romans de Balzac se situent dans le développement de ce genre - considéré encore comme "secondaire" - à un échelon où la prépondérance d'un code pictural semble être indiscutable. Le passage à l'utilisation d'un autre code, qui est peut-être celui du théâtre, ne surviendra que plus tard et ailleurs. L'épanouissement du genre "roman" du XIXe siècle arrivera au moment où il se décidera à rompre avec tout le code esthétique, moral, etc. de ses prédécesseurs. Et à ce moment s'établiront de nouveaux rapports entre le roman et d'autres domaines de l'art.

NOTES

1. Pour un commentaire de la Préface de La Peau de Chagrin cf. Une poétique de la transgression de Nicole Mozet, in Balzac et La Peau de chagrin, Études réunies par Claude Duchet, Paris, SEDES, 1979. pp. 11-24.
2. Balzac, La Comédie humaine, t.X. Paris, Gallimard, Édition de la Pléiade, 1979. p. 51. /Dans les notes suivantes, le référence à cet ouvrage ne comportera que le tome et la page/
3. cf. N. Mozet, op. cit.
4. t.X. p. 52.
5. Pierre-Georges Castex, Le conte fantastique en France de nodier à Maupassant, Paris, Corti, 1962.
6. Louis Hautecœur, Littérature et Pleinture en France du XVIIe siècle au XIXe siècle, Paris, Librairie Armand Colin, 1963, p. 50.
7. Nous avons traité Le Chef-d'oeuvre inconnu, Sarrasine et La Peau de chagrin - en utilisant le texte publié dans la nouvelle édition de la Pléiade - n'étant pas en mesure de pouvoir prendre en considération toutes les variantes des ces oeuvres, ou la suite chronologique de leur rédaction. Une analyse de deux variantes du Chef - d'oeuvre inconnu a été présentée par Fodor. In Acta Lit. Acad. Scient. Hung. T. XVII. Fasc. 3-4 1975. p. 458-467.
8. t.X. p. 430.
9. ibid.
10. t. X. p. 435.
11. Hautecœur, op. cit. p. 51.
12. Pour un rapprochement des idées esthétiques de Balzac et le Traité de Léonard, cf. Árpád Timár, Az ismeretlen remekmű. A klasszikus festészet válságtünetei egy Balzac-novellában /Le Chef-d'oeuvre inconnu. Les symptômes de la crise

- dans la peinture classique/, in Magyar Filozófiai Szemle,
1970, n° 3-4, pp. 588-599.
13. Eugène Delacroix, Questions sur le beau, Montbéliard, François Billerey, MCMLV, p. 9.
 14. Delacroix, op. cit. p. 11.
 15. Delacroix, op. cit. p. 15.
 16. t. X. p. 420.
 17. Delacroix, op. cit. p. 14.
 18. t. X. p. 419.
 19. Delacroix, op. cit. p. 12.
 20. t. X. p. 417.
 21. Delacroix, op. cit. p. 27.
 22. t. X. p. 417.
 23. t. X. p. 417.
 24. Delacroix, op. cit. p. 36.
 25. Delacroix, op. cit. p. 25.
 26. cf. les notes de l'Édition de la Pléiade, t. X. p. 1413.
 27. t. X. p. 437.
 28. t. X. p. 418.
 29. t. X. p. 435.
 30. Enzo Charamaschi, Paysages Impressionnistes chez Balzac, in Neohelicon, 1979. p. 34.
 31. George Lukács, Balzac, Stendhal, Zola, Budapest, 1947, p.14.
 32. C'est la conclusion de l'analyse de René Guise, en rapprochant les idées esthétiques de Balzac à celles de Diderot, et en partie à Théophile Gauthier t. X. p. 1427.
 33. cf. l'introduction de Pierre Citron dans l'édition de la Pléiade, t. VI. p. 1038.
 34. Ibid.
 35. t. VI. p. 1059.

36. P. Citron, op. cit. p. 1041.
37. t. vI. p. 1059.
38. t. vI. p, 1060.
39. t. vI. p. 1062.
40. t. vI. p. 1054.
41. t. x. p. 425.
42. t. X. p. 431.
43. t. X. p. 431.
44. t. x. p. 429.
45. t. vI. p. 1062.
46. Roland Barthes, S/Z, Éditions du Seuil, 1970.
47. Roland Barthes, op. cit. p. 27.
48. Roland Barthes, op. cit. p. 211.
49. L'introduction de René Guise dans l'Édition de la Pléiade,
t. X. p. 396.
50. t. vI. p. 1044.
51. t. x. p. 78.
52. t. x. p. 415.
53. t. x. p. 78.
54. cf. l'introduction de l'Édition de la Pléiade. P. Laubriet
a établi les ouvrages dans lesquels Balzac s'informait des
questions de l'art.
55. t. x. p. 74.
56. t. X. p. 191.
57. t. x. p. 162.
58. t. x. p. 174.
59. t. x. p. 185.
60. t. x. p. 276. cf. les notes de l'Édition de la Pléiade,
concernant les tableaux dans les salons de 1827 à 1839 qui
représentent divers paysages d'Auvergne.

61. Ibid.
62. t. I. p. 120.
63. Ibid.
64. Barthes, op. cit. p. 61.
65. Enzo Charamaschi, op. cit.
66. Roland Barthes, op. cit. p. 62.
67. Balzac, Études sur M. Beyle, Analyse de la Chartreuse de
Parme, Éditions d'Art, Albert Skira, Genève, 1943, pp.
11-13.
68. Georges Lukács, op. cit.
69. t. I. p. 11.
70. t. I. p. 17.
71. t. I. p. 1138.